

## El microrrelato como género literario

Fernando Valls

*Universidad Autónoma de Barcelona*

Todas las concepciones novedosas no son sino  
combinaciones inusuales.

E. A. Poe

Yo siempre estoy mirando afuera, tratando de ver  
hacia adentro.

Robert Frank, fotógrafo

Cuando compongas un tema que no pertenece a  
ningún palo, invéntatelo.

Enrique Morente, cantaor flamenco

Si ustedes acostumbran a leer entrevistas con escritores y, además, son tan amables de echarle un vistazo a la bibliografía con la que concluye este trabajo, quizá lleguen a la conclusión de que los géneros literarios, su papel en la historia y las notables transformaciones que han venido experimentando, no han dejado nunca de interesarles ni a los estudiosos ni a los autores de ficción. Al menos, durante los dos últimos siglos, pero en especial desde los años cincuenta del pasado, a raíz de los trabajos de Mijaíl Bajtin y Käte Hamburger. Podría incluso afirma

se que no existe un solo escritor notable que no se haya planteado, bien en sus obras de ficción bien en sus ensayos, la relación que mantiene con los géneros literarios, a menudo incómoda y problemática. Así, Juan Ramón Jiménez, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Witold Gombrowicz, Julio Cortázar, Leonardo Sciascia, Augusto Monterroso y José Ángel Valente, pero también Luis Goytisolo, José María Merino, Ricardo Piglia, Javier Marías o Enrique Vila-Matas, por poner unos cuantos ejemplos de autores muy diferentes, clásicos contemporáneos o en el camino de serlo. La transgresión de los géneros tradicionales resulta cada vez más frecuente, e incluso —como recuerda Combe (1992: 149-151)— algunos escritores actuales la han convertido en un principio poético al aspirar deliberadamente a la singularidad, en un sostenido empeño por agrandar los corsés genéricos.

Los historiadores del microrrelato, materia en la que vamos a centrarnos en este artículo, vienen discutiendo sobre dos cuestiones que no acaban

de resolverse, antes bien, sino que cada vez aparecen más enmarañadas, a saber: la denominación de los textos narrativos brevísimos y su posible independencia genérica. En esta ocasión desearía aportar mis reflexiones sobre el segundo asunto, mientras que en un próximo trabajo espero poder centrarme en el primer aspecto, en su problemática denominación, explicando por qué me decanto por el nombre de *microrrelato* (lo prefiero a *minicuento* o *microcuento*, que serían sus sinónimos) y por qué no considero adecuados los términos de *minificción* o *microficción*, *hiperbreves* y otros que vienen utilizándose en relación con esta modalidad narrativa en mayor o menor medida, e incluso en calidad de sinónimos de microrrelato. Dicha cuestión no me parece en absoluto baladí, tal y como han apuntado algunos estudiosos (Ródenas de Moya 2008a: 77; Encinar/Valcárcel 2011: 11). Sí, en cambio, me siento más próximo a los planteamientos nominalistas de Jean-Marie Schaeffer (“La identidad de un género es básicamente la de un término general idéntico aplicado a un cierto número de textos”; 2006: 45) o Juan Antonio González Iglesias (1999: 213-222).

Ni los historiadores de la literatura, ni mucho menos aún los escritores parecen creer apenas en los géneros literarios, en aras de una hibridez y una constante permeabilidad, revistiéndose con ello de una imagen de rabiosamente modernos, aunque se trate de una idea añeja, pues se remonta a los románticos, con Baudelaire, aparte de referirse a la configuración habitual de un buen número de textos significativos.<sup>1</sup> Hoy, los géneros, en la práctica literaria, no suelen presentarse en estado puro ni con una configuración cerrada, al tiempo que todos ellos se muestran porosos y tienden a fagocitar a los demás e incluso a alimentarse de otras artes. Estas peculiaridades se dan en el microrrelato, al compartir características con una serie de formas afines, jugar con los paratextos y la intertextualidad, dialogar con imágenes (así ocurre, por ejemplo, en la obra de Javier Tomeo o José María Merino), y poder formar parte de series (Ana María Shua, Lilian Elphick, David Lagmanovich, Merino, Raúl Brasca o Fernando Iwasaki;

<sup>1</sup> Y, sin embargo, siempre existen excepciones significativas, tales como el pintor Joan-Pera Viladecans, quien con motivo de la exposición en Barcelona de una serie de obras sobre los géneros literarios, se preguntaba: “¿dónde nacen los géneros literarios? ¿en qué lugar del cerebro se originan las percepciones sensoriales?, tales como iconografías que nos hacen pensar en las novelas de Thomas Mann o del primer Steinbeck. Pretendo lanzar unas pistas y que el espectador acabe las obras de acuerdo con su canon cultural y su sensibilidad, no quiero una obra cerrada en sí misma sino sugerir” (Ayén 2011); y el científico vienés Carl Djerassi, inventor de la píldora anticonceptiva, quien con casi noventa años escribe teatro para divulgar la ciencia, apunta: “he inventado un género propio, ‘la ciencia en la ficción, que no es lo mismo que ciencia ficción’” (Linera 2013).

en cambio, Luisa Valenzuela dice apreciarlas, pero reconoce que no sabría sostenerlas) (Andres-Suárez/Rivas 2008: 595), articularse en forma de libro, y como mera acumulación de piezas independientes. Se ha repetido hasta la saciedad que la configuración de los géneros solo podrá entenderse a lo largo de la historia, puesto que no han dejado de transformarse y evolucionar. Pero ni es nueva dicha aspiración de trascender los géneros, ni tampoco la conciencia de tal mezcla, pues se remonta por lo menos al siglo XVIII, cuando empieza a ponerse en cuestión la retórica clásica y la supuesta clasificación aristotélica en tres partes (épica, lírica y dramática) que, como ha mostrado Genette, no aparece en la *Poética* del autor griego. Lessing llamó la atención de sus contemporáneos sobre estas circunstancias a comienzos de la segunda mitad del Siglo de las Luces, antes incluso de que el Romanticismo apostara a favor de la mezcolanza o el rechazo de los géneros, con los románticos de Jena, el grupo de la revista *Athenaeum* (los Schlegel, Novalis y Schelling), a la cabeza, quienes abogaron por la *literatura*; o como hiciera Víctor Hugo, en 1826, en el prólogo a sus *Odas y baladas*, y un año después en el prefacio a *Cromwell*. Unas pocas décadas después, Baudelaire se decantaba por la mixtura de la poesía y la prosa, a favor de las *correspondencias*, mientras que los simbolistas, a finales de siglo, aspiraban a alcanzar la *obra maestra*, el *Libro* que transgrediera y resumiera los géneros clásicos en una única obra, la *obra de arte total*, síntesis de las disciplinas artísticas, tal y como la concibiera Wagner en *El anillo del Nibelungo*, o Mallarmé trataba de *convertir* el poema en novela y la novela en poesía. Por no hablar de la jerarquía de los géneros, algo que también se daba en las artes, pues Miguel Ángel creía en la superioridad de la escultura sobre la pintura, algo que no compartía Leonardo da Vinci. Croce, por su parte, también se mostró contrario a supeditar la individualidad artística a los formatos cerrados neoclásicos. A partir de los años veinte del pasado siglo, los formalistas rusos, sobre todo Shklovski, Tomachesky y Tinianov, prestaron una atención continua a los géneros literarios, basándose en su historicidad y constante evolución, aunque sus trabajos no fueran conocidos por el resto del mundo hasta los años sesenta (García Berrio 1973; Rodríguez Pequeño 1991). Los vanguardistas, a su vez, intentaron transformar la poesía en un género superior que englobara a todos los demás. Mientras que los surrealistas no solo descreyeron de los géneros, sino que ni siquiera confiaron en la literatura; incluso en 1929 Breton, en el prólogo a la reimpresión del *Manifiesto del surrealismo*, afirmaba tajante

que únicamente existían dos géneros: la poesía y el panfleto; otra manera de pulverizar los formatos puros, si es que por entonces resultaba necesario.

En las décadas siguientes se alternaron las reivindicaciones y las críticas. Entre los defensores de los géneros habría que señalar a Jean Paulham (*Les Fleurs de Tarbes*, 1941) y a los miembros de la *Nouvelle Rethorique*; por el contrario, entre los nuevos detractores quizás el más conspicuo fuera Maurice Blanchot (*Le Livre à venir*, 1959), junto con los cultivadores del *nouveau roman* (fascinados, en cambio, por géneros considerados entonces populares, como la novela policiaca y la de espías), los *telquelianos* (aunque Philippe Sollers acabaría escribiendo novelas, si damos crédito a los paratextos de algunos libros suyos posteriores) y los escritores posmodernos (García Berrio/Huerta Calvo 2006: 120 y 129; y las síntesis de Combe 1992; Macé 2004; y Viñas Piquer 2012). Muchos de ellos empezarían a hablar por aquel entonces de textos, discursos, libros, escritores (en vez de autores), productores e inventores, marbete este último aplicado a obras plurigenéricas y difícilmente clasificables, si nos atenemos a las categorías tradicionales, de Henri Michaux, Francis Ponge o Edmond Jabès (*Le Livre des questions*, 1963). En fin, del rigor de estas ideas apenas nada ha perdurado, aunque abrieron nuevos caminos para la reflexión y pusieron en guardia una sensibilidad más afilada, obligándonos a replantear el sentido de conceptos poco operativos en la actualidad, desde la transformación radical que sufriera la ficción a partir del primer Romanticismo.

No menos significativa resulta la aparición, durante la década de los cincuenta del siglo pasado, de los trabajos de Bajtin y Hamburger, como hemos apuntado, y luego, a partir de los años sesenta y hasta el presente con continuidad, de los estudios de los formalistas rusos, difundidos por Todorov en una antología de 1965, con Jauss, Stempel, el neoaristotélico Genette, Todorov, Fowler o Shaeffer y, entre nosotros, Lázaro Carreter, Claudio Guillén, Pozuelo Yvancos y Fernando Cabo Aseguinolaza; o los útiles trabajos panorámicos de Combe, García Berrio y Huerta Calvo, Spang, Stalloni, Macé, Rodríguez Pequeño y Viñas Piquer. El caso es que las añejas categorías aristotélicas siguen vigentes dentro del sistema literario, aunque la épica aparezca hoy encarnada –tal y como anunciaron Hegel y Lukács– en la narrativa y, en menor medida, en cierta poesía (Saint-John Perse o Derek Walcott). Perviven igualmente la lírica y el teatro, a los que habría que añadir sin falta el ensayo. Y estos son, en esencia, los marbetes que suelen barajarse en un sistema literario cada vez más complejo, con sus correspondientes desgloses (así, por ejemplo, en narrativa: novela, novela

corta, cuento y ahora también microrrelato). Sin ignorar que ya no resultan infrecuentes las obras literarias, junto a otras que no lo son siempre, de difícil acomodo dentro de estos rígidos conceptos, porque la ambición y la curiosidad de los autores han encontrado un inmenso territorio por explorar en el diálogo con otras artes y géneros; en la insatisfacción y la transgresión en suma.

Por tanto, y pese a todas estas prevenciones de sobra conocidas, seguimos pensando que acaso inconscientemente los escritores necesiten partir de formatos reconocidos y de tradiciones formalizadas a lo largo del tiempo para disolver los géneros, así como el pintor abstracto suele iniciarse en el conocimiento y la práctica del arte figurativo, de modo que no se limiten al cultivo de la poesía, la novela, el teatro y el cuento, sino también al de variantes singulares como la novela lírica, e incluso de una narrativa que se vale de imágenes, desde Jardiel Poncela hasta Sebald o Javier Marías. De hecho, cada vez resultan más habituales los textos de complicada adscripción, o con una firme tendencia a alejarse de los formatos reconocibles, quizá porque existen autores que parten ya de tradiciones heterodoxas, tras haber apostado abiertamente por la ruptura. En suma, no hay razón alguna para entender los géneros como cárceles, puesto que el papel que desempeñan con más frecuencia es el de punto de partida.

Andrés Neuman, cultivador de casi todas las modalidades en prosa y poesía, del aforismo a la novela, ha afirmado al respecto que en lugar de géneros, existen hoy *procedimientos* o recursos, a la manera de los formalistas rusos, cuya utilización hace que el texto se decante hacia una forma literaria u otra. Así, el uso del monólogo no tiene las mismas consecuencias que el empleo del diálogo, la digresión se opone a la síntesis, o el desarrollo detallado a la elipsis. Sin estar en absoluto en desacuerdo con Neuman, quizá la práctica de los autores actuales se base más en la combinación de ambos: de género y procedimiento.

En su versión tradicional, actualizada, creo que los géneros resultan útiles tanto al escritor como al lector, y conservan una gran presencia en el sistema literario: en particular, en la enseñanza, el mundo editorial, los premios, las bibliotecas y librerías, aparte de en los medios de comunicación o en las etiquetas que definen las entradas de un blog. A menudo, el escritor —ya lo hemos apuntado— parte de géneros codificados, aunque los más inquietos y menos contentadizos intenten transgredirlos, encontrar alguna rendija que los modifique o innove. De forma paralela, el lector, el crítico

y el historiador de la literatura analizan y valoran la pertinencia y el sentido de dichas variaciones.

Hasta no hace muchos años buena parte de los estudiosos del microrrelato ha venido considerando que se trataba de un género distinto del cuento, cuyas características (narratividad, concisión, intensidad y brevedad) no diferían en esencia de las del relato, algo que defendió Antonio Planells y después, en el congreso de Neuchâtel celebrado en el 2006, pusieron de manifiesto con razones fundadas aunque parciales, Domingo Ródenas de Moya y David Roas. Entonces se centraron únicamente en los rasgos discursivos, olvidando el papel que el microrrelato desempeña dentro del sistema literario, lo que Bourdieu (2011) denominó campo cultural o reglas del arte, así como la actitud del escritor y del lector, la concepción del texto y, en definitiva, su recepción (Guillén 1985).<sup>2</sup>

Sin ánimo de remontarnos a los orígenes, sí debemos volver a preguntarnos de dónde surgen los géneros; cuándo aparece uno nuevo y qué condiciones es preciso que se den para que ello ocurra. Todorov (1988: 34) ha apuntado que ello es resultado de la transformación de uno o varios géneros ya establecidos. Pero, sobre todo, empieza a brotar otro género cuando el escritor siente que una manera distinta de expresión no tiene cabida en los formatos conocidos, y precisa de una dimensión diferente para contar lo que desea; o esa nueva forma se mantiene a lo largo del tiempo gestándose una cierta tradición (¡Y, ojo, no concibo la tradición como un mero tradicionalismo!), con sus piezas y libros relevantes, su historia, antologías y reconocimiento dentro del sistema literario, esto es, en el marco de la historia literaria, la enseñanza y los medios de comunicación. En suma, esa nueva forma cuaja cuando puede ser reconocida por los lectores y distinguida de otros géneros existentes.

Si pensamos, en el mismo sentido, en otras artes contemporáneas, por ejemplo, en el flamenco, con motivo del reciente fallecimiento de Paco de Lucía, el guitarrista Gerardo Núñez, que tocó con él, ha afirmado que nos “abrió la puerta de una casa cerrada”. Se ha recordado, además, que

---

2 Por otra parte, si Roas considera el microrrelato un subgénero del cuento, puesto que afirma no encontrar diferencias esenciales entre ambos, sorprende que no incluyera ninguna de estas piezas narrativas brevísimas en su antología a pesar de que en el prólogo se ocupaban del microrrelato. ¿Acaso no encontraron en todo el siglo xx un microrrelato fantástico español digno de ser incluido en su antología, de Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Luis Buñuel, Lorca, Tomás Borrás, Ana María Matute, Antonio Fernández Molina, Rafael Pérez Estrada, Juan Eduardo Zúñiga, José María Merino, Julia Otxoa, Ángel Zapata, Ángel Olgoso, Pedro Ugarte, Hipólito G. Navarro, Rubén Abella o Manuel Moyano? (Casas/Roas 2008: 43 y 44).

entre 1969 y 1979 (*Fuente y caudal* data de 1973), formando dúo con Camarón, realizaron nueve discos que hoy sabemos fundamentales, en los que mezclaban nuevas variantes de tangos, bulerías, fandangos y rumbas (como la célebre “Entre dos aguas”), junto a géneros inventados como la bambera (se trataba de aflamencar las bambas o mecederos que se cantaban al ritmo del bamboleo del columpio). La cantaora Carmen Linares, por su parte, lo recordaba demediado entre el apego a la tradición (la del Niño Ricardo y Sabicas), que el corazón le pedía, y el gusto por la innovación que le exigía la cabeza, sin olvidar la técnica, pero dejándose llevar por el duende. Continuó su trayectoria solo, con su sexteto, con el que tocó a lo largo de dos décadas, logrando consolidar a lo largo del mundo un flamenco mestizo, añadiendo un nuevo instrumento: el cajón peruano. Pues, como afirma el músico y productor Javier Limón: “casi todos los elementos que definen el género [el flamenco] desde un punto de vista contemporáneo, desde los coros hasta el cajón, o ciertos toques y modos de hacer, se los debemos a él” (Mora et al. 2014).

Pero volvamos a la literatura. Acaso lo que hoy conocemos como microrrelato surja y se consolide porque ni el poema en prosa, ni el cuento, ni tampoco el artículo o el aforismo, por sus peculiaridades retóricas, permitían mostrar con determinada intensidad o énfasis ciertas historias narrativas, ciertas conductas, sentimientos o estados de ánimo. Ello nos lleva a preguntarnos qué decide primero el escritor: el contenido o la forma, cuanto va a contar o el género del que va a servirse. Semejante cuestión, ¿acaso puede plantearse simultáneamente? La respuesta sólo la poseen, en efecto, los escritores, y no siempre será la misma. Con todo, podría afirmarse, remedando a Claudio Guillén (1985: 166, 167), que durante mucho tiempo el microrrelato ha sido una *forma* en busca de género.

En consecuencia, el microrrelato podría ser producto de la tensión entre la voluntad de expresión, por una parte, y la intensidad y concisión imprescindibles en el narrar, por otra. De lo que se trata, pues, es de escribir desde la asunción de su forma concreta y alusiva, sobre la base de la elipsis, uno de sus rasgos fundamentales, con el fin de que el relato alcance la mayor connotación posible. Pero para contar estas otras historias que no podrían narrarse desde géneros afines, se precisa un *tempo* y un fraseo distintos, y la exigencia de componer de forma sucinta. Ródenas de Moya ha recordado que es necesario mantener el caudal semántico reduciendo la fisicidad del texto. O quizás afinando un poco más, para escribir microrrelatos sea preciso mantener la unidad de impresión, de efecto, pero

también su perdurabilidad en la memoria, que resulte memorable –Poe, sin embargo, negaba que ello pudiera conseguirse en textos brevísimos–, aun abreviando las dimensiones del texto, de ahí que la concisión y la elipsis resulten fundamentales (Andres-Suárez/Rivas 2008).<sup>3</sup>

Al respecto, Javier Marías ha vuelto a recordarnos que el cuento pertenece a una tradición narrativa distinta de la propia de la novela, como antes habían apuntado Poe y Cortázar, ya que no solo se diferencia de ella por su extensión, sino que también exige una *intensidad continua* que no precisa la narrativa más extensa al permitir altibajos, formando parte estos de su respiración natural (Valls 2014a). Siguiendo este mismo razonamiento, podría afirmarse que el microrrelato participa de esa *intensidad* aunque no sea *continua* debido a la brevedad del género, ya que necesita concentrarse en un espacio narrativo mucho menor. Y así podríamos seguir comparando ambos géneros, cuento y microrrelato, estableciendo semejanzas y diferencias. Por ejemplo, en el microrrelato, a diferencia del cuento, tanto el principio como el final, e incluso la situación intermedia, apenas cuentan con una entidad diferenciada, pues tienden a confundirse en un único desarrollo que a veces sólo se reconoce en el desenlace. Por su parte, el corpus narrativo del cuento se alimenta en buena medida de la vida, nos presenta un fragmento de la existencia; mientras que en el microrrelato, como en el aforismo o el poema, ese fragmento se reduce a una revelación o epifanía que a menudo se nutre de la cita o la referencia intertextual, así como del recuerdo, homenaje o parodia de la cultura, de la literatura, ocupando buena parte de la narración. La frecuente intertextualidad es una de las maneras que tiene el microrrelato de dialogar con la tradición: la *Biblia*, Chuang Tzu, *Las mil y una noches*, *El Quijote* y las obras de Shakespeare, Kafka o Monterroso, por solo citar los más recurrentes. Y como sucede en una cierta tradición poética, el microrrelato aspira a conmover al lector, valiéndose de una exactitud y una concisión mayor que la que precisa el cuento. No debería olvidarse, sin embargo, lo ha recordado Ricardo Piglia (s.f.), que “los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto”; por consiguiente, habría que estudiar cómo

3 Poe nos advierte de que “la excesiva brevedad degenera en un estilo epigramático. Un poema *mu*y breve puede producir de vez en cuando un efecto brillante o vívido, pero nunca profundo o perdurable. Tiene que darse una presión firme y constante, como la de un sello sobre la cera”; “hay un límite definido, en cuanto a extensión, que ninguna obra literaria debe sobrepasar: el de poder leerse de una sola sentada”; y “la brevedad debe estar en proporción directa con la intensidad del efecto deseado” (Marí 2012: 27, 149 y 62, respectivamente).



surge y se desarrolla este fenómeno en México, Argentina, Chile o España, por solo citar unos pocos países en los que el microrrelato se ha cultivado por extenso.

Su posible agrupación junto a otros géneros afines, su estudio y comparación, debería abordarse teniendo en cuenta los componentes literarios, narrativos, y no tanto su brevedad. Si bien es cierto que podría resultar muy provechoso su cotejo con otras formas artísticas de naturaleza breve, y no solo con las literarias y minifccionales, como predica Lauro Zavala. Así tendríamos de una triple perspectiva: literaria, narrativa, en concreto y –digamos– artística. Considero, no obstante, que como mejor se entiende el microrrelato es dentro de la historia de la literatura, de la evolución experimentada por la prosa narrativa. Ortega y Gasset, en una célebre sentencia, recordó que la cultura no tiene naturaleza sino historia. Y que es por su concisión e intensidad, y no por la brevedad, al fin y al cabo un rasgo consecuencia de los anteriores, por lo que los géneros más cercanos son el poema en prosa, el cuento, el aforismo y la poesía, pues tendemos a pensar que los orígenes del microrrelato, situados entre el Romanticismo y el Modernismo, a lo largo de todo el siglo XIX, proceden primero de haberle insuflado narratividad al poema en prosa y de la progresiva reducción del cuento mediante mecanismos retóricos que estudiosos como Lagmanovich, Andres-Suárez, Gómez Trueba, López Molina y Ródenas de Moya, han explicado con cierto detenimiento. Por consiguiente, si algo caracteriza al microrrelato es su voluntad de tensión, intensidad y concentración extremas, y de hecho en este empeño se fundamenta su singular estilo. Asimismo Ignacio Aldecoa definió el estilo como la voluntad de precisión, principio que él aplicó a sus novelas, cuentos y microrrelatos, siendo dentro de estos últimos géneros, y sobre todo en *Neutral corner* (1962), donde más claramente se aprecian sus consecuencias, y a través de la precisión alcanza la concisión.

Cultivadores o artistas de diversas artes han reflexionado sobre este fenómeno, lo que puede servirnos para entender mejor las peculiaridades de nuestro género. Así, el escultor angloindio Anish Kapoor ha insistido en que la escala lo es todo en escultura, aunque sin dejar de tener en cuenta –lo ha recordado el expresionista abstracto estadounidense Barnett Newman– que esta “es cuestión de contenido, no de tamaño” (Jarque 2008). Por su parte, la fotógrafa y pintora Ouka Leele ha afirmado: “La poesía es para mí en el fondo lo mismo que la fotografía: comprimir una historia en una sola página” (Pérez de Pablos 2009). Recuérdese que Cortázar comparó el

cuento con la fotografía y la novela con el cine; aunque creo, con Neuman, que hoy en día el cuento estaría más cerca del corto cinematográfico, junto con el microensayo, tal y como lo ha practicado Javier Gomá, mientras que al microrrelato podríamos emparentarlo con una fotografía sugerente. Por su parte, el diseñador gráfico Manuel Estrada apunta que realizar *logos* consiste en sintetizar en la mínima cosa la complejidad de algo (Pérez de Pablos 2010). Acaso podría decirse que el microrrelato es una especie de *logo*, con el impacto de un eslogan, compuesto por palabras.

He dejado para el final la música clásica, por su complejidad y relevante historia. Hace poco, Simon Rattle, director de la Filarmónica de Berlín, le sugería a los compositores que escribieran piezas de seis o siete minutos, “para cambiar un poco nuestra dieta” (Verdú 2014). Pero esa idea de la miniatura musical, obras autosuficientes de uno o dos minutos, no es nueva, pues tuvo su auge durante el Romanticismo, con obras como los veinticuatro preludios de Chopin, diversas obras de Schumann de su primera época (“Escenas de niños”, “Escenas del bosque”, “Davidsbündlertänze”, “Papillons”...), o posteriormente las piezas de Anton Webern o Federico Mompou. Aunque, como me aclara Jordi Masó Rahola, a quien debo estos últimos datos, la brevedad en la música tiene una historia y un prestigio que aún no ha alcanzado la literatura, pues no hay nada comparable en ésta a los preludios de Chopin (Rosen 1998).

Recuérdese que el trascendental estudio de James Watson y Francis Crick sobre la doble hélice del ADN, que transformó la investigación biomédica, ocupaba solo una página de la revista *Nature* (Crick/Watson 1953; Sampietro 2013). En un trabajo titulado “En torno al microrrelato español: para acabar de una vez por todas con algunos malentendidos”, y que —desde luego— no logró lo que se proponía en el título, intentaba llamar la atención sobre la miniatura pictórica, la microfotografía, la nanotecnología, la minicomputación, el microperiodismo, el coche nano, los movilcineastas, la micropoesía, con Ajo a la cabeza y sus *microshows* (Valls 2008: 300), a los que hoy —en plena exaltación de lo mínimo— había que sumar lo que la diseñadora Rita Feriche, quien se define como “minimalista, geométrica”, denomina microarquitectura o “arquitectura en joyas” (Cortés 2013). En suma, y volviendo a la narrativa, el microrrelato es un género coqueto al que le va el mariposeo, sobre todo con el poema, el cuento, el aforismo, el poema en prosa e incluso el ensayo, pero sin desdeñar en sus frecuentes devaneos otros territorios artísticos afines.

Si remedamos la definición del cuento de Mariano Baquero Goyanes (1988: 139), podría afirmarse que el microrrelato es un género narrativo idóneo para expresar un tipo especial de emoción bajo una forma próxima al relato, pero diferente de él en técnica e intención. Si bien en el microrrelato, como sucede en el cuento, siempre encontramos una historia en donde los personajes llevan a cabo acciones en un espacio y tiempo determinados; lo significativo –a nuestro propósito– es que tanto la relación que se genera entre estos diversos elementos (historia, personajes, acciones, espacio y tiempo) como el papel que desempeñan en la trama resulta distinto en ambos géneros habida cuenta de que, en el caso del microrrelato, dada la brevedad extrema que lo caracteriza, el tratamiento y efecto es otro. Al margen de que lo que singulariza a un género literario no son solo sus peculiaridades retóricas, sino también la actitud con que es encarado, de modo consciente o inconsciente, por parte de sus cultivadores, y la forma en que lo reciben los lectores, esto es, su recepción, el *horizonte de expectativas* que genera, por utilizar el concepto de Gadamer que popularizara Jauss, además del papel que desempeña dentro del sistema literario tal como apuntamos al inicio de este trabajo. Si consideramos todos estos componentes en conjunto, y no solo sus rasgos distintivos como a veces se ha hecho, podemos afirmar que el microrrelato no es un poema en prosa, ni un cuento, ni siquiera una pieza de microteatro, ni tampoco una fábula o un aforismo, quizá los géneros más afines, y ello a pesar de compartir muchas de sus características.<sup>4</sup> Antes bien, lo que los diferencia entre sí es el papel que desempeña todo ello en el cuerpo del texto.

Así, y de acuerdo con lo dicho, la gestación y evolución actual del microrrelato (la forma narrativa más breve) se ha producido mediante un largo proceso de depuración que arranca en el primer Romanticismo alemán (Lacoue-Labarthe/Nancy 2012), y luego con Aloysius Bertrand, Baudelaire y Rimbaud a la cabeza; a lo largo del cual ha ido fagocitando características de géneros afines, configurando su capacidad proteica, de

<sup>4</sup> Se considera microteatro aquellas piezas de unos quince minutos de duración que suelen representarse habitualmente en espacios alternativos. En los últimos años se ha convertido en otra posibilidad frente al teatro tradicional consiguiendo revitalizar el mundo de las tablas, como semillero de autores y actores (Molina 2013: 18-22; Perales 2011: 36-38; Montero 2014: 6-9). Sin embargo, excluyo las *Historias mínimas*, de Javier Tomeo, por las bien fundadas razones expuestas por Andres-Suárez (Andres-Suárez/Rivas 2008: 21; Andres-Suárez 2010: 189-219) que acercan sus textos al microrrelato. Al respecto, véase también Romera Castillo (2011); así como la revista valenciana *Art Teatral (Cuaderno de minipiezas ilustradas)*, dirigida desde 1987 por Eduardo Quiles.

donde resulta sin embargo un proyecto formal y estético completamente distinto y nuevo. Todo lo cual hace que le concedamos entidad de género.

Si aceptamos que la novela, la novela corta (*nouvelle*) y el cuento son tres géneros distintos, a pesar de compartir buena parte de sus características; si tenemos en cuenta que agrupándolos de acuerdo con su mayor afinidad: novela/novela corta, por un lado, y novela corta/cuento, por otro, las fronteras pueden llegar a difuminarse; entonces carece de justificación que el microrrelato no pueda ser reconocido, según lo ha denominado con fortuna Irene Andres-Suárez en una reciente antología, como *el cuarto género narrativo*. Es sabido, de igual modo, que cuento y microrrelato comparten muchas de sus peculiaridades, al tiempo que aquello que los diferencia –en sustancia– es la intensidad y la radicalidad en el uso de los diversos procedimientos retóricos, junto con el distinto papel que estos desempeñan en su estructura. *Mutatis mutandis*, dicha función resulta equivalente, a mi juicio, a la que distingue la novela de la novela corta y a esta, del cuento. Incluso me atrevería a decir que existen mayores diferencias entre el cuento y el microrrelato que entre los géneros citados, tal y como los hemos agrupado: de dos en dos. En definitiva, sintetizo, la novela se manifiesta morosa, extensa; la novela corta, que no puede permitirse el lujo de ser premiosa, se desenvuelve en una distancia intermedia en la que la tensión aparece sostenida; el cuento moderno o relato es breve e intenso; mientras que el microrrelato se revela, en esencia, instantáneo, puro *sprint* que debe estallar en los tacos con el pistoletazo de salida sin perder un instante, para progresar con fuerza y soltura, y concluir al cabo en un suspiro. Si, además, la novela es polifónica, como explicó Bajtin; en la novela corta la vibración parece más extensa y sostenida que en el relato; mientras que en el microrrelato dicha vibración se manifiesta más intensa y menos sostenida que en el cuento.

Pero de semejante importancia resulta que la casi totalidad de los narradores que han cultivado el género, quienes a menudo poseen en su haber cuentos, novelas cortas y novelas, nos hayan dejado suficientes testimonios de su singularidad: desde Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Julio Torri hasta los narradores actuales. Así, por ejemplo, José María Merino, en una breve pero sustanciosa entrevista afirma que

la novela es un viaje de exploración a un territorio que se conoce vagamente, y cuyos horizontes se ensanchan conforme nos vamos adentrando en él. El cuento, sea del tamaño que sea, procede de una iluminación, como el poema.

O se ve, o no se ve. En el minicuento, la instantaneidad de la iluminación está llevada al límite (Gardella 2011).

Y más adelante apunta: “el minicuento es la quintaesencia del cuento, y debe tener lo que él, atmósfera y movimiento en un breve espacio. Yo defino la sustancia del cuento como intensidad inversamente proporcional a extensión”. Y concluye recomendando a los que se inician en el microrrelato que empiecen escribiendo cuentos, pues, “para llegar al minicuento hay que seguir un proceso de despojamiento, de desnudez progresiva” (Gardella 2011).<sup>5</sup> Por su parte, Neuman, quien lleva más de una década reflexionando sobre el cuento y el microrrelato, nos ha recordado que la brevedad no es un fenómeno de escalas (con lo que difiere de Kapoor y Manuel Espada, el cual subtítulo *Zoom*, libro de microrrelatos, como *Ciento y pico novelas a escala*, no sin cierta ironía), y ha defendido que lo determinante para que un texto sea un cuento o un microrrelato no es su extensión sino su estructura, el desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación-nudo-desenlace), puesto que hoy ya no sabemos donde se sitúa cada uno de dichos elementos, todo ello condicionado por el papel que desempeñan en la narración el punto de vista, el tiempo, el espacio y los personajes. En sus reflexiones comenta, además, que al cuento lo persigue su estructura. Por eso, cada cierto tiempo, conviene dinamitarla. Pero a diferencia de lo que ocurre en dicho género, en que suele producirse un tira y afloja entre la resolución del argumento y el final del texto, señala, en el microrrelato la importancia de ambos factores se diluye, ya que compiten inevitablemente con la significación tanto del título como del arranque de la narración, elementos que poseen una entidad mayor que en los otros géneros narrativos. A este propósito, Poe creía que “si la primera frase no se ha escrito con vistas a preparar la impresión final, la obra está fracasada desde el principio” (Marí 2012: 146). También resalta Neuman la idea de que la tensión debe sostenerse, mientras que resulta necesario que la precisión –“a través del lirismo se llega a la precisión realista”, nos dice– sea una búsqueda constante, pues como ya hemos señalado, puede suponer una invitación a la concisión. Y por lo que se refiere a los personajes, escribe que “la ausencia de grandes personajes engendra al Gran Personaje: el

5 En un correo privado (17 de febrero del 2014), Merino me aclara que él abogó por el concepto de minicuento porque prefería la palabra cuento a relato, no porque lo considere un cuento mínimo. En un breve comentario que antecede a su microrrelato “Génesis, 3” afirma: “Una mirada casi contemporánea ha dado a estas ficciones brevísimas una condición nueva, de verdadero género literario” (Gómez Trueba 2007: 184).

yo que se narra”. Y añade, al respecto: “El hablante elevado a discurso, el narrador como argumento”. No parece difícil llegar a la conclusión de que Neuman distingue entre cuento y microrrelato, lo considere género o subgénero, es decir, entre el diferente papel que desempeñan sus principales componentes tanto en la estructura y el estilo, la voz que cuenta, como en los efectos que la manipulación de ambos elementos produce en la historia y recepción del lector (Neuman 2000: 139; 2005: 287 y 288; 2006a: 180; y 2011: 136-138; Arribas 2008).

Lo que hoy por hoy resulta cada vez más cierto, sin embargo, es que los escritores de microrrelatos parten de otra idea (no coincidente con el cuento), mientras que a su vez los lectores lo reciben como un género propio, pues el pacto que genera, las expectativas que despierta, son muy distintas. Además, existen numerosos estudios y antologías en donde los microrrelatos son analizados de forma independiente respecto del cuento, entroncados en otra tradición, que no pasa necesariamente por los relatos de Poe, Hoffmann, Maupassant, Chéjov, Henry James, Joyce, Isak Dinesen, Hemingway, Juan Rulfo, Borges, Cortázar, Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Raymond Carver o Alice Munro, sino por aquellos otros escritores que cultivaron una narrativa incluso más breve e intensa, aunque bastantes de ellos –repito– escribieran también cuentos, como Juan Ramón Jiménez, Julio Torri, Ramón Gómez de la Serna, Alfred Polgar, Kafka, Brecht (*Cuentos de almanaque*, 1953), Hemingway, Heimito von Doderer, Beckett (“A lo lejos un pájaro”, “Verse” y “El acantilado”, escritos en los años sesenta y setenta), Borges, Cortázar, Juan José Arreola (*Confabulario*, 1952), Ana María Matute (*Los niños tontos*, 1956), Max Aub (*Crímenes ejemplares*, 1957), Augusto Monterroso (*Obras completas [y otros cuentos]*, 1959), Marco Denevi (*Falsificaciones*, 1966), István Örkény (*Cuentos de un minuto*, 1968), Fredric Brown, Giorgio Manganelli (*Centuria*, 1979), Sławomir Mrozek, Javier Tomeo (*Historias mínimas*, 1988), Luis Mateo Díez (*Los males menores*, 1993) o Lydia Davis.<sup>6</sup>

6 Pujante Cascales (2013: 234 y 235), basándose en la importancia que Genette le concede a los paratextos a la hora de determinar el género, llama la atención sobre las dedicatorias de los cuentos y microrrelatos de *Los tigres albinos* (2000), de Hipólito G. Navarro, donde la sección que recoge las piezas más breves está significativamente dedicada a Monterroso y Mrozek. Si ampliamos la pesquisa a la recopilación de su narrativa breve, *Los últimos percances* (2005), puede observarse que el autor dedica una serie de microrrelatos a aquellos miembros de la redacción de la revista *Quimera* que se ocupaban de la difusión del género. Además, creo que el primer libro español que se presenta bajo el marbete de *microrrelatos*, en su subtítulo, es el de Luis Mateo Díez, *Los*

Casi todos los géneros literarios comparten características, pero no es menos cierto que ni éstas ejercen la misma función en uno u otro, ni lo hacen con semejante intensidad. En el cuento, además, no existe esa voluntad de contar una historia basándola en su mínima expresión, como exigía y puso en práctica, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, quien parte del poema en prosa, como otros escritores lo hicieron del cuento, la poesía, la fábula o de la literatura sentenciosa (aforismos, máximas, greguerías, etc.) (Gómez Trueba 2008a; 2008b: 276 y 277).<sup>7</sup> Habría que recordar asimismo el distinto papel que desempeña en cada uno de ellos la *elipsis*, procedimiento retórico protagonista destacado en casi todos los microrrelatos, como han recordado recientemente Juan Pedro Aparicio, Luis Britto García e Irene Andres-Suárez;<sup>8</sup> junto a la *evocación*, según insistió en su día el autor de *Platero y yo*. Resulta evidente, por lo demás, que los diversos géneros literarios se valen de la *elipsis* en alguna medida, pero al hacerlo en distinto grado y con diferentes objetivos, esta desempeña una función particular en cada caso. Echo de menos, sin embargo, un estudio comparativo del significado de la *elipsis* en la novela, la novela corta, el cuento, la poesía, el poema en prosa y el microrrelato, respectivamente, el cual ayudaría a clarificar lo que venimos sosteniendo.<sup>9</sup> Y de ahí, precisamente, que se apunte la afinidad ocasional entre poesía y microrrelato. Por razones obvias, en el segundo lo que no se dice pesa más que en el cuento o en la novela, dado que contrasta con lo poco que

---

*males menores* (2002). Tanto Ana María Shua como José María Merino (2014) se han declarado admiradores de la obra de Fredric Brown.

- 7 Teresa Gómez Trueba, en los trabajos citados, ha reconocido que su interés por este tipo de narraciones del escritor andaluz proviene, sobre todo, de las nuevas teorías sobre el microrrelato.
- 8 Juan Pedro Aparicio denomina la *elipsis* “materia oscura” y comenta al respecto: “En ningún otro género o modo literario se deja sentir con tanta fuerza como en el cuántico [denominación que Aparicio le da al microrrelato]. Lo que no está a la vista en el texto pesa más que lo que está. A veces se trata de un mito, otras de una leyenda, otras veces se alude a personajes históricos, a clásicos de la literatura, incluso a *comics* o a los lugares más comunes de nuestra cultura. El cuántico más pequeño es el que contiene una materia oscura más grande”. Y concluye Aparicio: “¿Cuál es esa ley del cuántico? Sin duda, la *elipsis*” (Andres-Suárez/Rivas 2008: 493 y 494). El escritor venezolano Luis Britto García ha escrito que “Teseo decapita al Minotauro de la profusión con la espada de la *elipsis*” (Andres-Suárez/Rivas 2008: 516). Por su parte, Piglia, en su libro *Formas breves*, señala que “Borges considera que la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la *elipsis*, y por lo tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales” (2000: 121).
- 9 Aunque solo se ocupe de sus aspectos lingüísticos, véase Gallego (2011).

se nos ofrece, por ello podría afirmarse que es en estos textos narrativos brevísimos donde la elipsis se muestra en toda su potencia, donde su efecto se agudiza.

Resulta evidente, por otra parte, la diversa intensidad en la utilización de los procedimientos retóricos, incluso añadiría que en los géneros más breves salta a la vista. Además del papel que desempeña el título, el principio y el final es otro, muy distinto, por no hablar de la estructura, de la que nos ocuparemos más adelante.<sup>10</sup> En suma, la estrategia discursiva del microrrelato difiere de la del cuento, como también la intensidad y proporción con que se vale de unos mismos recursos; así sucede en la novela corta con respecto a la novela, más allá de sus rasgos comunes, y entre los diversos géneros. Por tanto, podría afirmarse que el microrrelato surge, en alguna medida, porque el cuento resulta insatisfactorio para contar determinadas historias que el género narrativo más breve resuelve de una manera más adecuada, mejor. Así las cosas, habría que aportar ejemplos sobre las diversas emociones o experiencias que vehicula con preferencia el microrrelato respecto del cuento, o el poema en prosa. Igual sucede a la inversa. En definitiva, pues, ¿podrían narrarse los articuentos de Millás, que no son otra cosa que microrrelatos, bajo la forma de cuentos? ¿Acaso admiten sus mecanismos y efectos retóricos prolongarse a lo largo de seis u ocho páginas más, no voy a exigirle veinte, sin que el resultado literario se resienta? No estoy diciendo que un microrrelato no pueda transformarse en un cuento, una operación bien distinta si aceptamos que para adaptar su historia resulta necesario modificarla de algún modo. En consecuencia, con respecto a la cuestión de tratar de resolver si un microrrelato puede narrarse, en sentido estricto, ‘como haríamos con un cuento’, creo que la respuesta es no. A pesar de ello, Antonio Pereira, Javier Tomeo, José de la Colina, Luis Mateo Díez y Matías Candeira, cuatro autores consagrados han llevado a cabo diversos trasvases para llegar al microrrelato, o han partido de él para alcanzar otras metas. Pereira convirtió su poema “Sesenta y cuatro caballos” (*Una tarde a las ocho*, 1995), en un microrrelato (*Relatos sin fronteras*, 1998). En Tomeo, por ejemplo, hayamos casi todas las posibilidades, sobre todo artículos y piezas de bestiario que pasan a formar parte de novelas, pero también fragmentos de estas que, a su vez, reescribe como microrrelatos. Por su parte, el hispanomexicano José de la Colina

---

<sup>10</sup> Véase Pujante Cascales (2013) quien trata todas estas cuestiones con detenimiento llegando a conclusiones acertadas sobre la independencia genérica del microrrelato.



le ha insuflado narratividad a apuntes y anotaciones hasta convertirlos en varios microrrelatos y cuentos que componen su libro *Portarrelatos* (2005). Luis Mateo Díez y Candeira, en cambio, han partido de microrrelatos publicados para convertirlos en cuentos, aunque el narrador leonés advierte que “un microrrelato no es el proyecto de un cuento” (Valls 2014b; Razo 2007; Valls 2012: 312).<sup>11</sup> Asimismo disponemos del ejemplo contrario, pues Quim Monzó (1993; 2000: 457 y 458; 2002: 85-89) se basa en un cuento breve de Mrožek (“La Bella Durmiente”) para componer un microrrelato (“La bella dormient”). Por su parte, tanto la escritora argentina Luisa Valenzuela como Luis Mateo Díez se han percatado de que cuanto ellos habían considerado, en alguna ocasión, semillas o ideas para cuentos tenían de hecho entidad propia como microrrelatos (Andres-Suárez/Rivas 2008: 601 y 531). No en vano, y desde la perspectiva histórica de que hoy disponemos, podemos afirmar que cuando todos los textos narrativos breves y brevísimos eran recibidos como cuentos, los más breves o microrrelatos apenas si merecían atención crítica, al no valorarse en su complejidad. Antes al contrario, a menudo resultaban soslayados, cuando no ignorados.

Pero, en mi opinión, la prueba definitiva de su independencia genérica guarda relación sobre todo con el papel que desempeña dentro del sistema literario. Así, muchos textos narrativos breves con los que los historiadores de la literatura y la crítica no sabían muy bien qué hacer, ni cómo explicarlos o encajarlos dentro de la trayectoria de sus autores, han empezado a adquirir valor y pleno sentido, entidad literaria, a la luz de las nuevas teorías sobre el microrrelato. Buenos ejemplos de lo que apunto son los llamados *cuentos largos* de Juan Ramón Jiménez (2008) junto con las prosas narrativas breves de Ramón Gómez de la Serna (2005) (*disparates* y *caprichos*) y los relatos de Federico García Lorca (2007), por solo citar a una serie de autores clásicos de valor indiscutible. Además, empieza a ser posible componer una historia exclusiva del microrrelato español o hispánico que sea distinta de la del cuento, con su propia tradición y sus rasgos específicos; y ello por no recordar que en la historia del cuento, hasta el presente, el microrrelato apenas si ha desempeñado papel alguno, a pesar

---

11 Luis Mateo Díez (2002: 175-179) ha explicado, en “Las coartadas del suicida (Un microrrelato que derivó en cuento)”, cómo y por qué convirtió el microrrelato “La carta” en un cuento titulado “Últimas voluntades”. Por lo que respecta a “Babette”, de Matías Candeira (2013: 121-123), apareció primero como microrrelato en mi antología *Mar de pirañas*, y posteriormente fue ampliado en forma de cuento en su libro *Todo irá bien*.

de haber sido cultivado por narradores de considerable enjundia. Si se pretende comprobarlo basta repasar los estudios y las antologías dedicadas al cuento literario moderno, a partir del Romanticismo, para constatar la ausencia casi absoluta de microrrelatos, tanto en el análisis como en la recopilación de los textos. De igual modo, hoy ya es posible armar una amplia y sugestiva antología del microrrelato español e hispánico (así lo han hecho Andres-Suárez o Lagmanovich), distinta de las existentes en torno al cuento, con una calidad y ambición literaria semejante.

Así pues, la estrategia de lectura del microrrelato se revela diferente, en la medida en que los efectos que este género produce en el lector no suelen coincidir con los que ocasiona, por ejemplo, un cuento. Paul Valéry comentaba en este sentido que el lector adopta una actitud diferente frente a la poesía que con respecto a la novela; y lo mismo podría afirmarse de los lectores que encaran un microrrelato, en relación con el cuento o el poema en prosa (Marí 2012: 223-335). La brevedad, como tantas veces se ha recordado con sensatez, resulta en esta ocasión un punto de llegada, fruto de la aplicación de unos procedimientos retóricos y de una estructura extrema, no un punto de partida, y desde luego una condición *sine qua non*.

Tampoco debería olvidarse que el microrrelato es un tipo de narración todavía en proceso de desarrollo, pues no se ha consolidado aun, mientras que la novela, la poesía o el relato, junto con otras formas como la novela corta o el poema en prosa, ya han alcanzado la mayoría de edad, en cuanto géneros, o al menos –para ser más precisos– constituyen una clase de textos mucho más cuajados, con un corpus, historia y canon establecidos, todo lo variable que se quiera. Por tanto, y debido a que los diversos géneros se encuentran en estadios evolutivos muy diferentes, no debería extrañarnos que el microrrelato todavía persiga su propia identidad y especificidad, de ahí que sea necesario analizarlo, en especial por lo que respecta a su estatuto genérico, desde unos presupuestos distintos y flexibles, atendiendo sobre todo al momento histórico literario que vivimos.

En suma, lo narrable únicamente desde una determinada concisión e intensidad, distingue a un microrrelato de un cuento, ya que solo puede contarse en aquella precisa dimensión y no en otra diferente, ni siquiera en la del cuento, por muchas características que ambas categorías textuales compartan. En fin, el microrrelato supone en la actualidad un eficaz hallazgo formal que viene configurándose desde Juan Ramón Jiménez, el primero –por lo que sabemos hasta ahora– en adquirir conciencia plena de su singularidad y en componer un corpus de textos significativos, aunque

su visibilidad la haya obtenido en las últimas décadas, para transmitir un tipo de historias y sensaciones que no tenían cabida dentro del formato del cuento, ni del poema en prosa siquiera. De este empeño juanramoniano por *desnudar* y abreviar su *Obra* en verso y en prosa, hallaremos los primeros ejemplos en los relatos que publica o data en 1903, tales como “La muerte entró en el jardín”, del libro *Glosario de Helios*; “El joven pintor” (1906) y “Enamorada” (1910), destinados al libro *Cuentos largos*. Pero lo importante es que este proceso lo mantenga a lo largo de toda su trayectoria, hasta su muerte en 1958, aunque solo en torno a 1920 adquiriera clara conciencia, como ha explicado Gómez Trueba, del importante hallazgo estético que suponen sus narraciones breves y decida agruparlas en un libro que iba a llevar el significativo y paradójico título de *Cuentos largos*. El proyecto fue anunciado en 1920 en la revista *España*. Cito la pieza completa, con un deje onírico que iba a servir de prólogo y repetía el título del conjunto:

¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una página! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones –y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día–; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarse la idea y hacerlo el universo! (Jiménez 2008: 18).

Esa “amplificación de la idea” se produce de forma más radical en el microrrelato, pues en el cuento no hallamos esa voluntad de mínima expresión, de manera semejante a como surge la tensión entre el silencio y la escritura. Así, cabe entender el microrrelato como una destilación del cuento; frente a lo breve, lo intenso. Se trata, de hecho, de un anhelo que Italo Calvino asumiría en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989). Con todo, es importante recordar que Juan Ramón Jiménez llega al microrrelato no a través de una depuración del cuento, sino disminuyendo la descripción e insuflándole narratividad al poema en prosa, género que él había cultivado en mayor medida y conocía mejor, con el objetivo de fomentar una *estética de la brevedad*, sustentada, además de en la hibridez, la destilación y la economía de recursos formales, en la desnudez y el silencio, en una especie de minimalismo expresivo. De ahí que leer microrrelatos consista también en saber escuchar lo que se silencia, aquello que se cuenta aunque no aparezca de forma explícita en el texto; tal como es posible apreciar tras las notas de Mozart, comenta Simon Rattle, un *silencio elocuente*. Así, de la misma forma que la pintura y la música contemporánea, desde el suprematismo de

Malevich, “Cuadrado negro” (1913, conservado en el Museo Ruso, de San Petersburgo) y “Cuadrado blanco sobre fondo blanco” (1918, MOMA), luego Mondrian y Robert Rauschenberg (en 1951 expuso unos lienzos que algunos vieron vacíos y otros –más agudos– pintados de blanco) y John Cage (su composición *4’33* data de 1952)<sup>12</sup> en adelante, se hallan abiertas conscientemente al monocolor y a todo tipo de material sonoro; en narrativa, adquieren sentido los componentes eludidos, y ello a través del microrrelato en una proporción mayor que del cuento o la novela, frente al número reducido y lo poco perfilados que se presentan los personajes, o los mínimos datos que nos proporciona la historia.<sup>13</sup> Podría decirse, por tanto, que la elipsis, esencial en toda trama narrativa, cobra mayor significación en las formas literarias más breves al trabajar el autor sutilmente con ella, dado que de algún modo la poesía, el aforismo o el microrrelato han intentando escapar del corsé de la palabra. Por último, no debe olvidarse que, según el pianista ruso Arcadi Volodos, “la verdadera esencia de la música clásica es el silencio”, y que dicho silencio, con sus correspondientes ruidos, a lo Cage, puede filmarse. Así lo hizo Samuel Beckett en *Film*, rodada en Nueva York en 1964, en cuyo primer plano aparece Buster Keaton pidiendo un silencio (“¡Sssh!”) que se prolongará durante toda la proyección (Gaviña 2014: 49).

Al fin y al cabo, para muchos escritores el microrrelato ha supuesto un hallazgo formal al que han llegado por distintos caminos. Del mismo modo

12 A Francisco Silvera le debemos un microrrelato titulado “4.33”, aunque haya que adivinar su sentido porque aparece mal compuesto en el volumen en que fue publicado. El caso es que entre el título y la dedicatoria (4’33/John Cage), sangrada completamente a la derecha, un homenaje a una de las piezas más emblemáticas del compositor, debería haber un espacio en blanco que desempeñara la función de cuerpo del texto, puro silencio, a la manera de Mallarmé. La pieza se cierra con otro homenaje, aparece entre paréntesis, a los escritores Juan Pedro Aparicio y José María Merino, presentes en las sesiones dedicadas al microrrelato en la Universidad de Valladolid el año 2006 (Gómez Trueba 2007: 204). Este texto de Silvera cierra su libro inédito *La geometría del tiempo (Libros de música, II)*, formado por narraciones y poemas en homenaje a diversas composiciones musicales, en cuyo contexto nuestra pieza adquiere pleno sentido. Véase también Montero Glez (2012). Por su parte, el hispanomexicano José de la Colina (“Blanco”, *Portarrelatos*) y la chilena Lilian Elphick (“El significado del zen”, *Ojo travieso*, 2007) son autores de microrrelatos compuestos por el título de la pieza y el blanco que ocupa el resto de la página.

13 Pujante Cascales (2013: 431) recuerda que Charles Baxter considera que “la principal diferencia entre el cuento y el microrrelato reside en que mientras que en el primero el personaje ‘actúa’, en el segundo ‘reacciona’ ante una situación previa ya desarrollada”. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el concepto de *short-short stories* (entre unas pocas líneas y cuatro o cinco páginas) no es exactamente equivalente a lo que solemos entender como microrrelato.

que Juan Ramón Jiménez desembocó en la prosa narrativa breve, el cuento largo o microrrelato, a través del poema en prosa; Luis Mateo Díez llegó al género tras percatarse de que una anotación destinada a ser un cuento tenía entidad narrativa propia; y Julia Otxoa, por su parte, ha contado la evolución que se produjo en su obra desde el poema –en lugar del cuento– hasta la narrativa breve, y luego al microrrelato (Andres-Suárez/Rivas 2008: 531-535 y 565). No en vano, la estructura, la tensión y el ritmo de este nuevo género, junto con la función que desempeña la prosa literaria, e incluso la disposición de sus elementos dentro del conjunto, parecen acercar el microrrelato en mayor medida al poema que al cuento, debido a razones semejantes a las aducidas por Baquero Goyanes al vincular el cuento con la poesía, más que con la novela. José María Merino, a su vez, ha afirmado que el microrrelato necesita *sustancia y movimiento, mudanza*, y lo ha definido como la “quintaesencia narrativa”, algo que ya no puede aplicarse a buena parte de los cuentos, pues algunas de sus peculiaridades, me refiero a aquellas que lo distinguían de la novela corta y de la novela, han sido hoy asumidas y desarrolladas con mayor profusión por el microrrelato, de donde estamos obligados a redefinir no solo las relaciones del cuento con los demás géneros que le son afines, sino sobre todo con respecto al microrrelato, tras aceptar el papel distinto que desempeñan en todos ellos componentes tan importantes como la estructura, la brevedad, el tiempo o la mudanza y la elipsis (Manrique Sabogal 2007).

Se trata, al fin y a la postre, de dilucidar cómo pueden entenderse y valorarse mejor estos textos narrativos de naturaleza brevísima, dentro de qué tradición y contexto, y junto a qué otras piezas literarias. Mientras no hace tanto el microrrelato era considerado una variante del cuento, apenas si habíamos progresado nada al respecto. Solo desde el momento en que cobra independencia y lo incardinamos en una historia propia, consigue de hecho adquirir pleno sentido y entidad dentro del sistema literario. El microrrelato, tal y como lo entendemos hoy, con su teoría e historia particular, les ha proporcionado a los nuevos escritores la posibilidad de iniciarse en su cultivo, además de desarrollar una obra dentro de una tradición compleja, y no en calidad de mero hermano menor del cuento, de ahí que no me parezca acertada la denominación de minicuento.

Que el microrrelato sea un género literario independiente ni le añade ni le quita valor a sus textos, pero sí creo que le proporciona una visibilidad y un protagonismo en el sistema literario del que carecía antes, cuando no existía ni constaba como un “referente institucionalizado”, según

define el género literario Fernando Cabo Aseguinolaza (1992: 157). Me refiero ahora tanto a la presencia cada vez mayor con que cuenta en las historias de la literatura, como a la atención creciente que se le presta en la prensa cultural o en los medios digitales, así como al interés renovado que suscita en el mundo editorial. En lo que llevamos de nuevo siglo, el microrrelato español ha entrado a formar parte de la historia literaria como un género diferenciado; se ha publicado una reciente antología en una de las más prestigiosas colecciones de clásicos (*Letras hispánicas*, de Cátedra), y se le han dedicado varias tesis doctorales (Hernández 2012; Bustamante Valbuena 2012, Remiro Fondevilla 2012; Pujante Cascales 2013), pero –sobre todo– existen cada vez más autores que se inician en la escritura cultivando este formato.<sup>14</sup> Podría afirmarse, por tanto, que en España al menos, en muy pocos años ha empezado a institucionalizarse y legitimarse como un género independiente, y sobre todo a ocupar una posición propia –aunque modesta– dentro del sistema literario.

Si Eliot afirmaba que el verdadero poeta es aquel que obliga a reordenar la tradición, el microrrelato ha ensanchado, sin duda alguna, los límites de la prosa narrativa, obligando a los estudiosos a reformular su tradición y naturaleza. Más en general, constituye junto a la poesía, el aforismo o el poema en prosa, otra manera de explorar la complejidad de lo real a través de la alusión y de la condensación. Nadie como el poeta o el autor de microrrelatos, ni siquiera el escritor de cuentos, posee la conciencia de que precisa callar mucho más de lo que deba y pueda decir. No en balde, aunque los microrrelatos sean textos completos, acabados, se relacionan a menudo con el fragmento, en el sentido en que lo entendieron los primeros románticos alemanes, por la ausencia de desarrollo discursivo (Lacoue-Labarthe/Nancy 2012: 81). Remedando y a la vez matizando un comentario del venezolano Luis Britto García, incluido en su texto “Los géneros leves”, podría decirse: “La religión se depura en el proverbio; el ensayo en el aforismo; la poesía en el haiku; la rebelión en el graffiti; la pintura en la miniatura y la prosa narrativa en el microrrelato” (Andres-Suárez/Rivas 2008: 514). Y unas décadas antes, el dominicano Manuel del Cabral, en el prólogo a su obra *Los relámpagos lentos* (1966), compuesta por composiciones breves en prosa, entre ellas microrrelatos, escribía, por fortuna con pocas dotes de visionario: “El futuro de la novela es el cuento, y el porvenir del cuento es la parábola, y, si la evolución no se

---

<sup>14</sup> El corpus más completo lo ha compuesto Andres-Suárez (2013).

detiene —que lo dudo—, la síntesis de la novela, el cuento y la parábola es, inevitablemente, el aforismo. Porque el hombre de mañana —casi dentro de algunas horas—, será un hombre de mentalidad de telegrama; el suceso y las palabras terminaron su destino, solo el olfato, el gesto y el aparente silencio serán los dueños del próximo esperanto” (Andrés-Suárez/Rivas 2008: 514; del Cabral 1966; Lagmanovich 2006: 250). El estadounidense James Rosenquist, cultivador del *pop art* y director de la Feria de Arte de Basilea, ha afirmado que “el arte consiste en agrandar los límites para ver lo que nadie antes vio” (Carrizo Couto 2006). Y eso es justamente lo que a lo largo de casi dos siglos, desde los remotos orígenes románticos hasta nuestros días, ha ido cosechando el microrrelato en la historia narrativa y literaria: convertirse en un reto, en una nueva oportunidad para el escritor, en otro “cauce de comunicación” posible, por usar una expresión querida por Claudio Guillén (1998: 204 y 303).

Los microrrelatos parecen nutrirse, en fin, de materiales ligeros (perfiles y huellas, vahos, silencios y sombras), con el objetivo de alimentar toda clase de misterios y secretos. Espero, sin embargo, que esta suma de disquisiciones no nos aleje ni nos haga perder de vista lo fundamental, esto es, el valor de los textos, su entidad literaria, la cual debería poder siempre calibrarse no solo en comparación con narraciones de su misma especie, sino también con las mejores muestras de los otros géneros literarios. Así, un microrrelato o un libro de microrrelatos será memorable en la medida en que deje en el lector una impresión estética valiosa, semejante a la que nos proporcionan las grandes novelas, piezas de teatro, cuentos y poemas más exigentes. Como lector y estudioso del género, no me atrevo a exigirle menos.<sup>15</sup>

---

15 La cita inicial de Poe procede de la antología de Marí (2012: 75); la de Robert Frank puede verse en: <http://www.radiomontaje.com.ar/fotografos/robertfrank.htm> (última consulta: 31.03.2015); y la de Enrique Morente de un reportaje de Amelia Castilla (2010: 40). Quiero darles las gracias, por la ayuda que me han prestado, a los escritores Noni Benegas, José María Merino, Luis Mateo Díez, Raúl Brasca, Francisco Silvera, Andrés Neuman y Jordi Masó Rahola, músico y escritor, y a los profesores Irene Andrés-Suárez, Ana L. Baquero Escudero, Friedhelm Schmidt-Welle, Antoni Marí (escritor y editor), José María Pozuelo Yvancos, Enric Sullà, Javier Perucho, a mi antigua alumna Lorena Castilla y, como siempre, a Gemma Pellicer.

## Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- (2012) (ed.): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- (2013): “Corpus del microrrelato español”. En: *El cuento en Red. Revista electrónica de ficción breve*, 27, pp. 3-11. <[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=10&tipo=ARTICULO&id=9118&archivo=10-630-9118jks.pdf&titulo=Corpus del microrrelato español](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=9118&archivo=10-630-9118jks.pdf&titulo=Corpus%20del%20microrrelato%20espa%C3%B1ol)> (15.06.2014).
- ANDRES-SUÁREZ, Irene/RIVAS, Antonio (2008) (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- ARRIBAS, Rubén A. (2008): “Entrevista con Andrés Neuman”. En: *Revistateína*, 18. <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina18/lit4.htm>> (03.12.2013).
- AYÉN, Xavi (2011): “La literatura, pintada por Viladecans”. En: *La Vanguardia*, 11.03.2011.
- BAJTÍN, Mijail M. (1982 [1952-1953]): “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo XXI, pp. 248-293.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1988): *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BOURDIEU, Pierre (2011<sup>5</sup> [1992]): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2012): *Una aproximación al microrrelato hispánico: Antologías publicadas en España (1990-2011)*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Tesis doctoral.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- CABRAL, Manuel del (1966): *Los relámpagos lentos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CALVINO, Italo (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CANDEIRA, Matías (2013): *Todo irá bien*. Madrid: Salto de Página.
- CARRIZO COUTO, Rodrigo (2006): “‘Los que creamos el ‘pop art’ odiábamos el mundo del consumo’ Entrevista con James Rosenquist”. En: *El País*, 18.06.2006.
- CASAS, Ana/Roas, David (2008) (eds.): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto.
- CASTILLA, Amelia (2010): “El derecho a cantar”. En: *El País Semanal*, 15.08.2010.
- COMBE, Dominique (1992): *Les genres littéraires*. Paris: Hachette.
- CORTÉS, Valme (2013): “‘Hago arquitectura en joyas.’ Entrevista con Rita Feriche”. En: *El País*, 15.06.2013.
- CRICK, Francis/WATSON, James (1953): “Molecular Structure of Nucleic Acids: A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid”. In: *Nature*, 4356. 25.04.1953, pp. 737-738.
- CROCE, Benedetto (1926 [1902]): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*. Madrid: Librería Española y Extranjera.



- DÍEZ, Luis Mateo (2002): "Las coartadas del suicida (Un microrrelato que derivó en cuento)". En: Valls, Fernando (ed.): *Los males menores. Microrrelatos*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 175-179.
- \_\_\_\_ (2002): "El límite de la sugerencia". En: *Qué leer*, 70.
- \_\_\_\_ (2008): "Ideas, medidas, historias". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 531-535.
- ENCINAR, Ángeles/Valcárcel, Carmen (2011) (eds.): *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial.
- FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard: Harvard University Press.
- \_\_\_\_ (1988): "Género y canon literario". En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 95-127.
- GALLEGO, Ángel J. (2011): *Sobre la elipsis*. Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_/Huerta Calvo, Javier (2006<sup>4</sup> [1992]): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico (2007): *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. Ed. de Encarna Alonso Valero. Palencia: Menoscuarto.
- GARDELLA, Martín (2011): "Breve entrevista a José María Merino". En: *Internacional Microcuentista*, 20.01.2011. <<http://revistamicrorrelatos.blogspot.de/2011/01/breve-entrevista-jose-maria-merino.html>> (17.01.2014).
- GAVIÑA, Susana (2014): "'El silencio es la verdadera esencia de la música clásica.' Entrevista con Arcadi Volodos". En: *ABC*, 19.01.2014. <<http://www.abc.es/cultura/musica/20140119/abci-entrevista-arcadi-volodos-201401172058.html>> (16.06.2015).
- GENETTE, Gérard (1979): *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1988): "Géneros, 'tipos', modos". En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 183-233.
- \_\_\_\_ (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (2002): *Figures V*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard/TODOROV, Tzvetan (1986) (eds.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- GOMÁ, Javier (2012): *Todo a mil. 33 microensayos de filosofía mundana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2014): *Razón: portería*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2005): *Disparates y otros caprichos*. Ed. de Luis López Molina. Palencia: Menoscuarto.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2007) (ed.): *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes/Llibros del Peixe.
- \_\_\_\_ (2008a) (ed.): "Prólogo". En: Jiménez, Juan Ramón: *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Palencia: Menoscuarto, pp. 7-45.

- \_\_\_\_ (2008b): "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 276 y 277.
- \_\_\_\_ (2009): "Arte es quitar lo que sobra". La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española". En: Montesa, Salvador (2009) (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 91-115.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (1999): "El triunfo del architexto". En: Pérez Estrada, Rafael et al.: *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, pp. 204-222.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_ (1998): *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- HAMBURGER, Käte (1986 [1957]): *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.
- HERNÁNDEZ, Darío (2012): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: Modernismo y Vanguardia*. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna. Tesis doctoral.
- HUERTA CALVO, Javier (1984): "La crítica de los géneros literarios". En: Aullón de Haro, Pedro (ed.): *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor, pp. 83-139.
- JARQUE, Fietta (2008): "Entrevista con Barnett Newman". En: *El País*, 02.12.2008.
- JAUSS, Hans Robert (1976 [1967]): *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- \_\_\_\_ (1987): "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En: Mayoral, Juan Antonio (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, pp. 59-85.
- \_\_\_\_ (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2008): *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Ed. de Teresa Gómez Trueba. Palencia: Menoscuarto.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe/NANCY, Jean-Luc (2012): *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LAGMANOVICH, David (2005a): "Microrrelatos". En: *Quimera*, 263-264, pp. 63 y 64.
- \_\_\_\_ (2005b) (ed.): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_ (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979): "Sobre el género literario". En: *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, pp. 113-120.
- LINERA, Reyes (2013): "Desayuno con Carl Djerassi". En: *El País*, 21.06.2013.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (2008): "Greguería y microrrelato". En: *Ínsula*, 741, pp. 17 y 18.
- MACÉ, Marielle (2004) (ed.): *Le genre littéraire*. Paris: Flammarion.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2007): "Entrevista con José María Merino". En: *El País. Babelia*, 01.09.2007, p. 2.
- MARÍ, Antoni (2012) (ed.): *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- MERINO, José María (2004): "De relatos mínimos". En: *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, pp. 229-237.

- \_\_\_\_\_. (2009): *Ficción de verdad*. Madrid: Real Academia Española.
- \_\_\_\_\_. (2012): *Cuento popular y cuento literario*. León: Breviarios de la Fundación Antonio Pereira.
- \_\_\_\_\_. (2014): "Cuentos de marcanos. Fredric Brown". En: *Ficción perpetua*. Palencia: Menoscuarto, pp. 293-300.
- \_\_\_\_\_/Aparicio, Juan Pedro (2007): *Del cuento literario*. Cuenca: Centro de Profesores de Cuenca.
- MOLINA, Javier (2013): "Milagro teatral en pequeño formato". En: *El País*, 05.05.2013.
- MONTERO Glez (2012): "4'33". En: *El País. Babelia*, 14.04.2012, p. 2.
- MONZÓ, Quim (1993 y, revisada: 2006): *El perquè de tot plegat*. Barcelona: Quaderns Crema.
- \_\_\_\_\_. (2000): *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema.
- \_\_\_\_\_. (2002): *La vida difícil*. Barcelona: Acantilado.
- MORA, Miguel/Limón, Javier/Pardo, Jorge/Linares, Carmen/Núñez, Gerardo (2014): "Se fue el flamenco universal", "Vivió tres vidas al menos", "El más rotundo" y "Cuarta dimensión". En: *El País*, 27.02.2014.
- NEUMAN, Andrés (2000): "Epílogo-Manifiesto: las mínimas palabras (acerca del microcuento)". En: *El que espera*. Barcelona: Anagrama, pp. 137-144.
- \_\_\_\_\_. (2007): "Variaciones sobre el cuento". En: *El último minuto*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 121-145.
- \_\_\_\_\_. (2005): "Las mínimas palabras (acerca del microcuento)". En: Rotger, Neus/Valls, Fernando (eds.): *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos, pp. 287 y 288.
- \_\_\_\_\_. (2006a): "El cuento del uno al diez". En: Becerra, Eduardo (ed.): *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 169-184.
- \_\_\_\_\_. (2006b): "Dodecálogos de un cuentista". En: *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 161-166.
- \_\_\_\_\_. (2008): "3 dodecálogos de un cuentista". En: VV.AA.: *Escribir un cuento. 5 propuestas*. Córdoba: Asociación Cultural Mucho Cuento, pp. 31-36.
- \_\_\_\_\_. (2011): "Apéndice para curiosos. Tercer dodecálogo de un cuentista. Dodecálogo cuarto: el cuento posmoderno". En: *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 133-138.
- \_\_\_\_\_. (2012): "10 microapuntes sobre micronarrativa". En: *Microrréplicas (blog)*, 12.12.2012. <<http://andresneuman.blogspot.de/2012/12/10-microapuntes-sobre-micronarrativa.html>> (14.12.2012).
- PERALES, Liz (2011): "La odisea del microespacio: del mínimo teatro al máximo público". En: *El Cultural*, 16.11.2011, pp. 36-38.
- PÉREZ DE PABLOS, Susana (2009): "Entrevista con Ouka Leele". En: *El País*, 08.07.2009.
- \_\_\_\_\_. (2010): "Entrevista con Manuel Estrada". En: *El País*, 24.11.2009.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1999): "Sobre Borges". En: *Cuadernos de Recienvenido*, 10, pp. 7-17. <<http://dlm.ffch.usp.br/sites/dlm.ffch.usp.br/files/recienvenido10.pdf>> (16.06.2015).
- POZUELO YVANCOS, Jose María (1988): "Teoría de los géneros y poética normativa". En: *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, pp. 69-80.

- PUJANTE CASCALES, Basilio (2013): *El microrrelato hispánico (1988-2009): teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia. Tesis doctoral.
- RAZO, Praxedis Gilberto (2007): "El escritor y su Portarrelatos". En: *Diario Monitor* (México), 23.07.2007. <[http://www.ficticia.com/libreria/reporte/el\\_escritor\\_y\\_su\\_portarrelatos](http://www.ficticia.com/libreria/reporte/el_escritor_y_su_portarrelatos)> (15.01.2014).
- REMIRO FONDEVILLA, Sonia (2012): *El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Tesis doctoral.
- ROAS, David (2008): "El microrrelato y la teoría de los géneros". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 47-76.
- \_\_\_\_\_ (2010) (ed.): *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_ (2012): "Pragmática del microrrelato: el lector ante la brevedad". En: Calvo Revilla, Ana/Navascués, Javier de (eds.): *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana, pp. 53-63.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2008a): "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo". En: Andrés-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 77-121.
- \_\_\_\_\_ (2008b): "Cantar callando y otras leyes del microrrelato". En: *Ínsula*, 741, pp. 6-9.
- \_\_\_\_\_ (2009): "El microrrelato en la vanguardia histórica". En: Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 67-90.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (1991): *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Madrid: Júcar.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- ROMERA CASTILLO, José (2011) (ed.): *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- ROSEN, Charles (1998): *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- SAMPEDRO, Javier (2013): "La vida 'cumple' 60 años". En: *El País*, 25.04.2013.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1986): "Du texte au genre". En: Genette, Gerard/Todorov, Tzvetan (eds.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil, pp. 179-205.
- \_\_\_\_\_ (2006 [1989]): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil. Trad. española: (2006): *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SPANG, Kurt (1993): *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- STALLONI, Yves (2008<sup>2</sup> [2000]): *Les genres littéraires*. Paris: Armand Colin.
- STEMPEL, Wolf-Dieter (1971): "Pour une description des genres littéraires". En: Rosetti, Alexandru/Reinheimer-Ripeanu, Sandra (eds.): *Actele celui de-al XII-lea congres internațional de lingvistică și filologie romanică*. Tomo II. Bucarest : Editura Academiei Republicii Socialiste România, pp. 562-569.
- \_\_\_\_\_ (1986): "Aspects génériques de la réception". En: Genette, Gerard/Todorov, Tzvetan (eds.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil, pp. 161-178.
- TODOROV, Tzvetan (1970 [1965]) (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.
- \_\_\_\_\_ (1978 [1971]): *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.

- \_\_\_\_\_. (1974 [1972]): "Géneros literarios". En: Ducrot, Oswald/Todorov, Tzvetan (eds.): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 178-185.
- \_\_\_\_\_. (1987): *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1988): "El origen de los géneros". En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 31-48.
- VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_. (2010) (ed.): *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- \_\_\_\_\_. (2012) (ed.): *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_. (2014): "Los cuentos de Javier Marías: la técnica del detalle". En: *Bulletin Hispanique*, 116, 2, diciembre del 2014, pp. 571-591. Monográfico sobre *Référentialité/ autoreférentialité dans le roman espagnol contemporain: bilan et perspectives*. Homenaje a Geneviève Champeau.
- \_\_\_\_\_. (2015): "En el taller de Javier Tomeo". En: José Luis Calvo Carilla (ed.): *La obra narrativa de Javier Tomeo (1932-1913): Nuevos acercamientos críticos*. Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico' (C.S.I.C.), pp. 93-123.
- VALLS, Fernando/Hernández, Darío (2014): "Para una bibliografía casi completa de los estudios sobre el microrrelato español". En: *El cuento en Red. Revista electrónica de ficción breve*, 29, pp. 3-19. <[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=10&tipo=ARTICULO&id=9642&archivo=10-668-9642nxk.pdf&titulo=Para una bibliografía casi completa de los estudios sobre el microrrelato español](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=9642&archivo=10-668-9642nxk.pdf&titulo=Para una bibliografía casi completa de los estudios sobre el microrrelato español)> (30.05.2014).
- VALLS, Fernando/Rotger, Neus (2005) (eds.): *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos.
- VERDÚ, Daniel (2014): "Entrevista con Simon Rattle". En: *El País. Babelia*, 01.03.2005, p. 6.
- VIÑAS PIQUER, David (2012): "Géneros literarios". En: Llovet, Jordi et al.: *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, pp. 263-331.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_. (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.